

La ideología hecha imágenes: el impacto del Concilio de Trento en los coros modernos de las catedrales gallegas

MARICA LÓPEZ CALDERÓN

Universidade de Santiago de Compostela¹

RESUMEN

La imagen se convierte, a raíz del Concilio de Trento, en instrumento de propaganda e instrucción de la reformada Iglesia Católica. Los coros de las catedrales de Ourense, Compostela y Lugo, levantados al amparo de este nuevo contexto, constituyen un excelente ejemplo que, además, permite apreciar, a partir de los matices y cambios en sus respectivos programas y del lenguaje con que estos se expresan, los distintos momentos que, dentro de ese marco común postrentino, vive la nueva Iglesia.

Palabras claves: Trento, catedral, coro, Ourense, Compostela, Lugo.

ABSTRACT

Immediately after the Council of Trent, the image turns into an instrument of propaganda and instruction of the reformed Catholic Church. Ourense, Compostela and Lugo cathedrals' choirs, raised in that new context, constitute an excellent example that, in addition, allows to appreciate, according to the shades and changes in their respective programs, as well as their language of expression, the different moments that, inside this common frame, the new Church goes through.

Keywords: Trent, cathedral, choir, Ourense, Compostela, Lugo.

El cuatro de diciembre de 1563, el Concilio de Trento celebra su última sesión dando por finalizado el objetivo con que había nacido: “condenar y anatematizar los principales errores de los herejes de nuestro tiempo, y explicar y enseñar la doctrina verdadera

Recibido: 9-04-2010. Aceptado: 28-05-2010.

1 Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribera Sacra (Montederramo y Ribas de Sil)*. Código 5PN-Humanidades.

y católica”², al tiempo que sumaba para su causa, propagandística y didáctica, el arte. Este hecho se tradujo en el ámbito concreto de los coros gallegos en la aparición de la denominada sillería hagiográfica: aquella que, en respuesta al nuevo papel concedido a la imagen, se convierte en soporte de un discurso programado³. El primer ejemplo de esta tipología corresponde al coro de la catedral de Ourense que, aunque contratado en 1580 con Diego de Solís y Juan de Angés, el mozo, comenzaría a levantarse en 1587 concluyéndose tres años más tarde, por junio de 1590. A continuación, y gracias al mecenazgo del arzobispo Sancelmente, le siguió el coro de la catedral de Santiago de Compostela, concretamente el grueso de su ejecución se acometería entre los años de 1599 y 1606 de la mano de Juan Dávila y Gregorio Español. Y, quince años más tarde, en 1621, el obispo López Gallo propulsaba la construcción de un nuevo coro en la catedral de Lugo para lo cual hizo llamar al escultor y arquitecto Francisco de Moure, quien en 1624 ya firmaba la sillería.

Consecuentemente, en menos de treinta años tres de las cinco catedrales gallegas sustituyen sus antiguas sillerías por otras que se asientan sobre la base común del pensamiento emanado de Trento, ahora bien, cada una de ellas, y sin entrar aquí en los intereses particulares de los distintos cabildos, lo matizará a partir de un discurso que no es sino reflejo de los distintos momentos que, aún dentro de ese marco común postrentino, vive la Iglesia Católica. Así, los setenta tableros que conformaban el coro de Ourense –29 en la sillería baja y 41 en la alta–, junto a los personajes del Antiguo Testamento dispuestos en su remate⁴, constituían una metáfora de la Iglesia triunfante, idea que igualmente se exponía a partir de los ochenta y cuatro tableros –35 en la zona baja y 49 en la alta– y correspondientes relieves del guardapolvo del coro compostelano. Ambos conjuntos acogían, por lo tanto, un mensaje propagandístico de autoafirmación de la Iglesia Católica en su doctrina que no era sino expresión del espíritu del Concilio de Trento perfectamente sintetizado en la frase “como en efecto ha condenado, y anatematizado, y definido” que seguía a las palabras con que hemos dado inicio al texto. Discurso lógico en unas sillerías aún cercanas al remate de Trento y, como este, de fortalecimiento de la Iglesia Católica frente a la Reforma.

Y dado que la de Ourense es un poco anterior a la compostelana no debe extrañar que, a través de un claro matiz en su programa, pusiera aún más fuerza en esta declaración, concretamente mediante la pensada iconografía del Salvador que, como en Santiago, preside el coro (fig. 1). Este se figura en compañía de dos ángeles sobre cuya cabeza disponen la corona de espinas, mientras que cada uno porta respectivamente un lirio y una

2 *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala*, Madrid, 1785, p. 568.

3 A. Rosende, *El coro líneo de la catedral de Santiago de Compostela. Memoria Histórica, Recuperación y Restauración*, A Coruña, 2004, pp. 18-19.

4 La sillería fue levantada de su emplazamiento original en 1937, distribuyéndose a lo largo de distintas dependencias de la catedral. Conocemos cómo era originariamente a través de la descripción que Sánchez Arteaga deja en *Apuntes histórico-artísticos de la catedral de Orense*, Orense, 1916, pp. 91-93.

espada. Realmente estos atributos recuerdan aquel sermón de san Bernardo de la vigilia de Navidad en el que explica que Cristo “en la –mano– izquierda deposita sus méritos; en la derecha, sus premios”⁵. Sus méritos son los remedios por los que salva al hombre venciendo a sus dos enemigos: el pecado y la muerte. Venció el pecado, dice el Santo, “en su propia persona cuando asumió la naturaleza humana sin contaminarse”, hecho al que se alude en el relieve mediante el lirio, y, prosigue, “en su pasión lo amarra: amarra ya al forzado y lo desvalija. Con ese mismo tajo triunfa sobre la muerte en sí mismo”⁶, idea que se materializa a través de la corona de espinas. Por lo tanto, se simboliza aquí la primera venida del Señor en que redimió a la humanidad y le inculcó su doctrina. La espada recuerda, entonces, la segunda venida del Señor, ahora no como niño, sino como Sol de Justicia, para repartir sus premios. Y a quien está premiando es, precisamente, a la Iglesia a la que Trento volvió sus ojos para “comprobar los dogmas y restablecer sus costumbres”⁷: apóstoles, evangelistas y Santos Padres se disponen en torno a la figura del Salvador –los primeros en la sillería alta, los últimos en la baja– como los pilares en que se sustenta la doctrina de Cristo por la que ha de juzgar al hombre, doctrina, como también enseña el Concilio, prometida antes en la divina Escritura por los profetas, de ahí su presencia en el remate de la sillería, y a continuación mártires, obispos y fundadores como los estandartes de esa doctrina. El discurso propagandista resulta claro: la Iglesia triunfante es verdaderamente la Iglesia de Trento.

Frente a este mensaje dogmático abstracto del coro de Ourense y que repite Santiago, aunque de forma ya menos enfática al desproveer al Salvador de los atributos ourensanos, mediante idéntico patrón en la disposición de apóstoles, evangelistas y Padres de la Iglesia en el testero de las sillerías alta y baja respectivamente, seguidos de mártires, obispos, confesores y fundadores, Lugo propone un discurso sobre la espiritualidad emanada de Trento (fig.2). Han pasado algunos años, la Iglesia Católica se ha reforzado en su imagen de Iglesia triunfante y ahora le toca difundir esa doctrina verdadera en la que



Figura 1. Juan de Angés, el mozo. Salvador. Coro de la catedral de Ourense. 1587-1590.

5 Recogido en *Obras completas de San Bernardo*, III, Madrid, 2005, pp. 159-173.

6 Este comentario pertenece a su sermón 1º en la Natividad del Señor. Op.cit., p. 205.

7 Este punto lo desarrolla en la sesión IV, pp. 40-47.

precisamente se ha autoafirmado para su puesta en práctica. Puede decirse que los coros de corte propagandista de Ourense y Santiago dejan paso al coro didáctico de Lugo. En él, a partir de unos tableros completamente narrativos, se recoge la predicación de la nueva Iglesia de la Contrarreforma: el discurso en torno a la salvación eterna del hombre cuya base se encuentra en la sesión VI del Concilio, en el *Decreto sobre la Justificación*. El coro es, pues, una transcripción plástica del Decreto dirigida como lección al cabildo lucense⁸.



Figura 2. Francisco de Moure. Vista general del coro de la catedral de Lugo. 1621-1624.

Así, el Decreto arranca con las siguientes palabras: “...para entender bien y sinceramente la doctrina de la Justificación, es necesario conozcan todos y confiesen, que habiendo perdido todos los hombres la inocencia en la prevaricación de Adán [...] eran esclavos del pecado, y estaban bajo el imperio del demonio, y de la muerte”. Es decir, Trento establece que la comprensión de la Justificación pasa porque el hombre tenga conocimiento de la cul-

pa hereditaria del pecado original, enseñanza con la que igualmente comienza el coro al disponer sobre la puerta de acceso del lado de la Epístola el relieve en que, precisamente, se representa la Tentación de Eva y el Pecado Original y, justo debajo de este, la consecuencia del mismo: la Expulsión del Paraíso. Pero, es más, obsérvese que Trento declara que el hombre no sólo *conozca*, sino que también *confiese*, hecho al que se invita en Lugo mediante el versículo sexto del salmo 106 con que corona el propio relieve del pecado: “Peccabimus cum patribus nostris”⁹. En su lectura también se encierra la confesión.

Con este motivo, continúa el Decreto, “el Padre celestial [...] envió a los hombres a Jesucristo, su hijo, manifestado, y prometido a muchos santos Padres antes de la ley, y en el tiempo de ella, para que redimiese los Judíos que vivían en la ley, y los gentiles que no aspiraban a la santidad, la lograsen, y todos recibiesen la adopción de hijos”. Lugo, asimismo, prosigue con este discurso a través del relieve que, dispuesto encima de la puerta del Evangelio y, por consiguiente, enfrente de aquel del Pecado, representa la Anunciación en tanto en cuanto esta constituye el momento de la Encarnación del Redentor, esto es, del Hijo prometido. Promesas de salvación que, como en el texto conciliar, Lugo tam-

8 A continuación pasamos a referir párrafos concretos del mismo que tomamos de la reseñada traducción de López de Ayala (pp. 62-100). Por consiguiente, ya no se incluye de cada vez la cita al autor.

9 “Pecamos con nuestros padres”. No es pecado de imitación –*como*–, sino de complicidad –*con*–. H. Matthew, *Comentario Exegético devocional a toda la Biblia. Libros poéticos-Salmos*, I, Barcelona, 1991.

bién refiere: primero, a partir del escudo con el jarrón con lirios que, coronando la sillería, se encuentra justo encima de los referidos relieves del Pecado y Expulsión; se trata de un emblema de María que, como la nueva Eva, estaría recordando la promesa de redención hecha por Dios a Adán tras el pecado (Gn, 3:15); y, segundo, mediante la inscripción que, encima del relieve de la Anunciación, reza “Abraham exultavit ut videret diem meum – vidit gavissus est” (Jn, 8:56) a través de la cual también se recuerda el pacto que Dios establece con Abraham dando inicio a una nueva raza –los judíos– para ser la descendencia escogida del pueblo de Dios (Gn, 12:1-3). Si tenemos en cuenta que este pacto con Abraham es limitado: cubre sólo la relación que existe entre Dios y su pueblo escogido, mientras que con Adán es universal: cubre la relación que existe entre Dios y toda la raza humana¹⁰, colegiremos que el coro de Lugo, mediante estos ejemplos concretos, expone análoga idea al Decreto: Jesucristo fue enviado para “que redimiese los Judíos que vivían en la ley, y los gentiles que no aspiraban a la santidad, la lograsen”.

Para ello, como a continuación declara el Decreto, fue necesaria su Pasión y Muerte, idea que asimismo ilustra el propio coro a partir, en primer lugar, del relieve de la Anunciación, donde el Niño Jesús, figurado al lado de Dios Padre, se presenta claramente como víctima propiciatoria al concebirse sujetando ya la cruz de su Pasión. Sacrificio que se repite constantemente en la Eucaristía, que no es sino un perpetuo memorial de lo que Cristo hizo y padeció por el hombre, lo que se evoca en Lugo a través de la dalmática de diácono con que el ángel san Gabriel aparece revestido, y lección que asimismo se imparte, enfatizando el mensaje del relieve, a través del escudo que, dispuesto justo encima de este, ostenta el cáliz con la hostia en clara alusión al Santísimo Sacramento. En segundo lugar, se ilustra a partir del relieve del Sacrificio de Isaac que ocupa la puerta del Evangelio, debajo de la Anunciación, como prefiguración que es del sacrificio de Cristo encarnado, conforme el propio Concilio de Trento se encargaba de recordar a los párrocos en el Catecismo a ellos destinado¹¹, y, por último, todo el coro, a través de los veintidós escudos que, con los emblemas de la Pasión, recorren su ático, se convierte en una indiscutible exaltación de que, como recoge el referido Catecismo, “nuestra salvación está pendiente de la Cruz y de aquel que por nosotros fue clavado en ella”¹². Lugo expresa claramente este mensaje al destacar, por su tamaño y posición centrada, los dos escudos que, dispuestos uno enfrente del otro, acogen respectivamente los emblemas del Gólgota y el *Ecce Homo*, es decir, la Cruz y el Hombre de los que pende la salvación, y al acompañarlos, a su vez, de las inscripciones “Quia posuit pro peccato animam suam videbit semen longebum” (Isaías, 53:10) y “Oportebat Christum Pati” (Lc, 24:46), mediante las cuales se refuerza su significado.

10 *Biblia de Bosquejos y sermones: Génesis 12:1-50:26*, Michigan, 2006, p. 13.

11 *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, traducido a la lengua castellana por el P. M. F. Agustín Zorita, según la impresión que de orden del Papa Clemente XIII se hizo en Roma año de 1761*, Barcelona, I, 1833, p. 49.

12 *Ibidem*, p. 33.



Figura 3. Francisco de Moure. San Juan Bautista. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624.

No obstante, prosigue el Decreto, “aunque Jesucristo murió por todos, no todos participan del beneficio de su muerte, sino sólo aquellos a quienes se comunican los méritos de su pasión”, a lo que a continuación añade: “Dispónense, pues, para la justificación, cuando movidos y ayudados por la gracia divina, y concibiendo la fe por el oído, se inclinan libremente a Dios”. Aquí Trento establece el primer pilar sobre el que se asienta la salvación del hombre: la fe, y el medio a partir del cual puede accederse a la misma: el oído, enseñanza que en Lugo se lleva, como corresponde a su importancia, al testero del coro a través del relieve de san Juan Bautista (fig. 3), el cual, concretamente, flanquea la silla episcopal por el lado de la Epístola.

Este, como ha señalado Portabales Nogueira, representa tres episodios distintos de la vida del Precursor¹³: por un lado, el momento en que, como relata el evangelista Juan, los fariseos, por mandato de los judíos, se le acercan para averiguar quién es (1:19-28); por otro, el instante en que viendo a Jesús ir hacia él exclama: “He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del

mundo” (1:19); y, finalmente, la figura del tullido guarda relación con las palabras que Jesús manda responder a los emisarios de Juan (Mt, 11:5). Estos tres hechos conforman, en realidad, un discurso iconográfico que tiene como principal fin ilustrar la enseñanza tridentina sobre la fe. En este sentido, Juan, como recuerda el episodio de los fariseos, es “la voz del que clama en el desierto”, es decir, “...fue voz; porque así como en oyendo la voz de uno, decimos: ‘El es: aquí está’ y por la voz propia conocemos a la persona [...] así en oyendo á Juan que es la voz de Cristo, luego se entendió que Cristo era venido...”¹⁴. Por consiguiente, tras la elección de este tema subyace la lección recogida en el Decreto de que el don de la fe, necesario para la justificación, se alcanza por el oído.

Al mismo tiempo, en la contraposición que se establece en el tablero entre los fariseos y el pobre lisiado que se encuentra a sus pies, se encierra la segunda lección del texto conciliar: la libertad de elección. Así, hemos visto como se explica que el hombre para justificarse, tras concebir la fe por el oído, se inclina *libremente* a Dios, idea que se desarrolla pormenorizadamente en el capítulo V del Decreto y que se resume en la siguiente

13 *El coro de la catedral de Lugo*, Lugo, 1915, p. 142.

14 P. Ribadeneira, *Flos Sanctorum. Nuevo Año Cristiano. Vida de los Santos*, VI, Cádiz, 1863-1865 [1599], pp. 100-101.

frase: “De aquí es, cuando se dice en las sagradas letras: Convertíos a mí, y me convertiré a vosotros; se nos avisa de nuestra libertad”. Por consiguiente, el fariseo personificaría al infiel, a aquel que haciendo uso de su libertad desecha la gracia de la justificación, en tanto en cuanto, además de no escuchar a Juan, tampoco atenderá al propio Jesús, quien en repetidas ocasiones se enfrentará a sus tradiciones (Mt, 15:1-9; Mr, 7:1-13), mientras que el mendigo encarnaría al fiel, pues este simboliza a aquel que, como explica Nieremberg, “...conociéndose pobre y necesitado luego toma oficio de mendigo, que es andar llamando a las puertas de la divina misericordia pidiendo la limosna de su gracia”¹⁵.

A la hora de materializar plásticamente este mensaje, Francisco de Moure juega con su estilo echando mano de un modo¹⁶ grotesco en la concepción de los fariseos: estos son, en realidad, monstruos. De hecho, el perfil del que ocupa el primer término presenta unos rasgos que van más allá de la simple caracterización étnica, conforme pedía la teoría del *decorum*, exagerándose hasta resultar caricaturesco: su nariz colgante se agranda hasta el extremo de que su punta prácticamente toca el labio inferior protuberante, una monstruosidad que recuerda a muchas de las cabezas grotescas de Leonardo. Si tenemos en cuenta que la utilización de los conceptos de hermoso y feo como cualidades que van más allá de la apariencia física de la persona para encarnar valores morales es una idea que aparece constantemente repetida en los escritores áureos¹⁷ e, incluso, que Vicente Carducho la sitúa entre las cosas que debe saber un pintor para no errar¹⁸ entenderemos el porqué de la solución de Moure: así manifiesta al espectador que se encuentra ante el impío y, como tal, pecador. Incluso, el capricho del escultor lo lleva a afear todavía más el rostro del fariseo mediante la disposición de una gran verruga en su mejilla¹⁹; esta tiene aquí la misma función que los lunares en las obras pictóricas, puesto que estaría indicando una mancha²⁰ que no sólo deforma su rostro, sino también su alma.

Asimismo, la disposición de las figuras y el lenguaje gestual de sus manos es el medio del que se vale el escultor para concretar la lección del relieve: el fariseo, de pie, es un soberbio, como indica su dedo índice levantado²¹, de ahí que se considere superior en su vana doctrina, despreciando la nueva ley de Cristo, que ya le anuncia Juan. Por el contrario, la actitud pedigüeña del mendigo nos indica, como decía Nieremberg, que se encuentra deseoso de recibir la fe, una fe que, conforme se enseña en el Catecismo tridentino para párrocos, lo dispondrá “para toda modestia y humildad de ánimo”²², de ahí que Francisco de Moure lo haya representado arrastrado por el suelo²³.

15 J. Nieremberg, *Práctica del Catecismo Romano. Doctrina cristiana*, Madrid, 1883 [1639], pp. 268-269.

16 Entendido como refiere J. Bialostoki en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1972, pp. 13-36.

17 B. Gracián, *El Criticón*, in A. Santos (ed.), Madrid, 1984 [1651], pp. 189-190.

18 V. Carducho, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*, in A. Forni (ed.), Bolonia, 1990 [1633], fol. 49 r.º y v.º.

19 Sobre la fealdad en la verruga véase *Autoridades*.

20 *Autoridades*. Gracián lo utiliza con este sentido en *El Criticón*, op.cit., p. 601.

21 C. Ripa, *Iconología*, I, Madrid, 1987 [1593], p. 113.

22 Op.cit., p. 24.

23 Téngase en cuenta que el término humilde proviene de *humus*, tierra.

Finalmente, el hombre preparado para la justificación, concibiendo la fe por el oído e inclinado libremente a Dios, se justifica a través del Sacramento del Bautismo que, como recoge el Decreto, “es sacramento de fe” y sin el cual no se puede lograr el “tránsito del estado en que nace el hombre hijo del primer Adán, al estado de gracia y de adopción de los hijos de Dios”. Precisamente, este precepto se recuerda en Lugo a través del tercer episodio del relieve del Bautista: aquel en que exclama “He ahí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo” en tanto en cuanto este constituye la antesala del Bautismo de Cristo en que el Sacramento queda instituido²⁴.



Figura 4. Francisco de Moure. Ángel de la Guarda. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624.

Al Sacramento del Bautismo, conforme se explicaba en el Catecismo, también se llamó “principio de los mandamientos santísimos. Y la razón es, porque este sacramento es como la puerta por donde entramos en la compañía de la vida cristiana, y por él empezamos a obedecer los divinos preceptos”²⁵. Esto es lo que, asimismo, se enseña a continuación en el Decreto sobre la Justificación, asentando el segundo pilar sobre el que descansa la salvación del hombre: las obras, como reza el texto conciliar, “la fe sin obras es muerta y ociosa”. El coro de Lugo, por su parte, muestra el momento en que Moisés recibe los mandamientos de la ley de Dios en el último tablero de la sillería del lado de la Epístola, mientras que la lección explícita del Decreto se lleva de nuevo al testero, en este caso al relieve del Ángel de la Guarda que flanquea la silla episcopal por el lado del Evangelio (fig.4). Este constituye la exhortación al *bien vivir* que recoge el Decreto y, como tal, el modelo de conducta que los eclesiásticos debían guardar, como también se les recuerda a través de los versículos “Diligite iustitiam qui iudicatis” impresos precisamente debajo del tablero de Moisés²⁶; exhortación planteada aquí a partir de la alegoría ignaciana de los dos ejércitos, la cual gozaba de amplio predicamento en el referido Catecismo para párrocos²⁷.

24 *Catecismo del Santo Concilio...* op.cit., II, p. 148.

25 *Ibidem*, p. 153.

26 Libro de la sabiduría 1:1. “Amad la justicia, los que juzgáis la tierra”. El que juzga la tierra es precisamente el sacerdote en el confesionario como se le recuerda en su Catecismo. *Ibidem*, III, p. 4.

27 *Ibidem*, IV, pp. 204-215.

Así, el tablero representa el momento en que la naturaleza humana, figurada por el muchacho²⁸, en su camino por la vida, obedece a su Ángel de la Guarda, beneficio que, como explicaba Ribadeneira, “Dios envía al hombre para que lo ampare, defienda y mire por él [...] ante los grandes, astutos y poderosos enemigos, que en este camino tan oscuro, deleznable y peligroso como leones hambrientos nos rodean y sin cesar nos persiguen...”²⁹, toda vez que desoye a su cruel enemigo, el demonio, que, dispuesto tras de él, lo tienta con vanos deseos: la riqueza, personificada en la bolsa con monedas, y el honor y dignidades, simbolizados en la corona y cetro que sustenta. De esta forma, se enseña cómo al seguir, en palabras del jesuita, el ‘saludable consejo’ de su ‘guía’, la naturaleza humana huye de la culpa del pecado –la avaricia y la soberbia a las que respectivamente llevan la riqueza y el honor y dignidades³⁰–, por el cual, conforme se explica en el Decreto, perdería la gracia de la justificación, quedando excluida del reino de Dios, para, por el contrario, abrazar la virtud, cuya práctica la conducirá hasta su fin último: la salvación, recompensa a la que se alude en el tablero por medio de la palma de la victoria que, en la mano izquierda, porta el Ángel Guardián; idea que, como en el caso anterior, encuentra, además, su refuerzo en la palabra, concretamente, a través del proverbio “seminanti iustitiam merces fidelis” que dirigido a los eclesiásticos³¹ ocupa la cartela superior de la columna que sigue a la primera silla lateral del lado del Evangelio.

No obstante, llegado el caso en que la naturaleza humana perdiese la gracia de la justificación por el pecado, podrá, según el texto conciliar, “otra vez justificarse por los méritos de Jesucristo [...] mediante el sacramento de la Penitencia”, tercera y última lección que en Lugo se lleva también al testero, ahora a la sillería baja, a partir del relieve de María Magdalena que, precisamente presentada en la época como “espejo de penitencia”³², centra el conjunto (fig.5). Francisco de Moure materializa plásticamente esta idea a partir, primero, del tipo iconográfico bajo el que figura a la Santa: en una cueva, que adquiere el significado de tumba voluntaria³³, y portando la cruz, la calavera y las disciplinas, por medio de las cuales se simboliza su vida de oración, meditación³⁴ y mortificación de la carne; y, segundo, del lenguaje barroco con que la trata. Ahora la Santa ya no es la mujer de belleza e, incluso, cierta sensualidad de los coros de Ourense y Compostela,

28 J. Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suele cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, II, Madrid, 1782, p. 154.

29 Op.cit., III, p. 6. Asimismo, la idea se recoge en el Catecismo para párrocos, p. 143.

30 F. de Quevedo, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, in L. López Grigera (ed.), Madrid, 1969 [1634], pp. 46-50.

31 “...para el que siembra justicia hay recompensa fiel” (Pr, 1:18). Que el mensaje está destinado a los eclesiásticos nos lo dice el que toda la columna esté decorada con sus insignias: tiara pontificia, mitra, palio episcopal, báculo, cogulla benedictina, correa dominica, cordón franciscano, capelo cardenalicio, mitra con ínfulas y bonete de cuatro picos con borla se distribuyen a derecha e izquierda, flanqueando la inscripción en que se recoge el nombre del Papa y del obispo de Lugo bajo los cuales se acometió el coro.

32 P. de Ribadeneira, op.cit., VII, pp. 10-11.

33 J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 243.

34 P. de Ribadeneira, op.cit., VII, p. 18.

no, ahora ella es la mujer de rostro macilento y extenuado que busca hacer visible, como pedía Paleotti al respecto de este tema, sus prolongadas abstinencias, ayunos y lágrimas³⁵. Francisco de Moure, por consiguiente, participa de la estética del *feísmo* a fin de transmitir claramente el mensaje al fiel y persuadirlo a la práctica de la enseñanza que en él se encierra, conforme al principio rector del barroco.



Figura 5. Francisco de Moure. María Magdalena. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624.

Consecuentemente, en los cuatro relieves dispuestos en torno a las dos puertas de acceso a la sillería y los tres tableros principales de la cabecera, Lugo condensa el Decreto sobre la Justificación. Los restantes tableros están igualmente pensados para, a través de sus historias, reforzar este mensaje y, a través de él, los tres pilares en los que descansa la salvación del hombre: fe, obras y penitencia.

Al respecto, el coro representa al Colegio apostólico al completo, incluido san Matías, que fue escogido como sustituto de Judas Iscariote, y san Bernabé y san Pablo, ambos convertidos en apóstoles por el Espíritu Santo. El hecho de

que se figure todo el apostolado tiene su razón de ser en que este apuntala el tema de la fe expuesto en el tablero del Bautista: el Precursor, como explica el Padre Ribadeneira, vino “para que todos los hombres creyesen por él”, mientras que “los otros apóstoles convirtieron uno una provincia, y otro otra, y san Pablo, predicador de las gentes, convirtió á muchas”³⁶, es decir, los apóstoles fueron los encargados de difundir la fe, hecho que se enseña particularmente en los relieves de Santiago el Mayor y san Pablo, ambos dispuestos en el testero de la sillería alta junto a los tableros de Pedro y el Bautista respectivamente.

En cuanto al primero, Francisco de Moure lo figura en actitud contemplativa, pasión que expresa, como resulta característico del lenguaje barroco, por medio de los gestos de su rostro, concretamente a partir del movimiento ‘suave’ y ‘ascendente’ de sus cejas que luego codificaría Le Brun como el adecuado a este afecto³⁷, mientras que la presencia divina, causa de su estado de arrobamiento, se evoca mediante los rayos de luz hacia los que eleva su mirada. En realidad, el relieve representa el momento en que “...por revelacion

35 G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, in A. Forni (ed.), Bolonia, 1990 [1582], fol. 280 r.º

36 P. de Ribadeneira, op.cit., VI, p. 103.

37 *Conférence sur l'expression* (1668). Cit. en J. Montagu, *The expression of the passions*, Yale University, 1994, p. 115.

del Espíritu Santo fue mandado al Apóstol Santiago que viniese a España...”, como relata Castellá Ferrer en su obra *Historia del Apóstol Jesus Christo*, publicada en 1610, donde, además, añade “...y desto no ay que maravillar, pues en este tiempo está llena la escritura de semejantes revelaciones. Tuvola [...] Pablo de salir de Jerusalén, y yr a predicar a los Gentiles”³⁸, el tema que el escultor figura en su tablero.

La razón de la elección de este episodio concreto en el caso de Santiago, además de la ya aducida de mostrar claramente como, en palabras del Catecismo tridentino, “el divino Hijo a unos hizo Apóstoles [...] que anunciasen la palabra de vida”³⁹, se encuentra en que se trata de un tema de gran controversia en los años en que el coro se está llevando a cabo⁴⁰. En este sentido, a raíz del Concilio de Trento, la curia romana, encabezada por el cardenal César Baronio, cuestiona la hasta el momento aceptada venida y predicación de Santiago a la península, lo que se tradujo en la aparición de numerosos escritos en los que se buscaba refutar todos estos argumentos, como la ya mencionada obra de Castellá Ferrer o la de fray Hernando de Ojea que, bajo el título *Historia del Glorioso Apóstol Santiago*, se publica en Madrid en el año 1615. Por lo tanto, el tablero de Lugo, aparte de su función catequética, adquiere también una dimensión política, en la misma línea que la literatura coetánea o que las propias obras de arte contemporáneas; dimensión política que, asimismo, hay que entenderla como una defensa de la propia curia lucense. Al respecto, como de nuevo explica Castellá Ferrer, el apóstol habría predicado en la ciudad de Lugo e, incluso, habría nombrado a su primer obispo, san Capito⁴¹, de manera que el respaldar la leyenda del apóstol suponía también para el obispado de Lugo defender su propio origen, emparentándose directamente con uno de los discípulos de Jesús. Este hecho explicaría, además, por qué el apóstol, como sucede en el coro compostelano, ocupa un lugar preferente, en su caso desplazando a san Andrés al lado de la Epístola.

Junto con este tema, el episodio recurrente en la representación de los apóstoles es el de su martirio, lo que no debe resultar extraño si tenemos en cuenta que, como señala Paleotti, el suplicio constituye el “trofeo de la fe invicta” del mártir⁴² y, en consecuencia, supone de nuevo la exaltación de la fe como camino hacia la gloria eterna. Ello explicaría, además, la profusión de santos mártires en el coro, tanto a lo largo de la sillería alta –Esteban y Lorenzo en el Evangelio, Capito, Sebastián y Hermenegildo en la Epístola–, como baja –Santos Escultores, Marina, Basilisa y Catalina en el Evangelio, Eufemia, Cecilia, Leocadia y Lucía en la Epístola–, y, sobre todo, el hecho de que tres de ellos ocupen un lugar privilegiado dentro de la misma, a saber, en el testero flanqueando el tablero de María Magdalena: los santos Facundo y Primitivo a su derecha y san Pelayo a su izquierda. La elección de los mismos para presidir la sillería, de entre todos los santos mártires, se debe,

38 Fol. 22 v.º Ya Portabales había interpretado las llamas del relieve de Santiago como la inspiración que recibe el apóstol para predicar por España. Op.cit., p. 102.

39 Op.cit., p. 2.

40 O. Rey Castelao, *Los mitos del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 2006.

41 Op.cit., fol. 74 v.º

42 Op.cit., II, fol. 216 r.º y v.º

como es habitual y de lo que constituye buen ejemplo el coro de Ourense, donde Facundo y Primitivo dan comienzo a la secuencia de Santos del coro alto, a su origen gallego; de hecho, puede decirse que la propia sillería de Lugo revela esta intención al disponer, de manera completamente excepcional, junto a sus nombres, en cursiva, una sucinta nota biográfica de los efigiados⁴³.

Ya en la sillería de Santiago de Compostela se había optado por una profusa figuración del martirio de apóstoles y otros santos, escenas que concretamente se llevaron al guardapolvo⁴⁴, mientras que en los tableros inferiores se aludía al mismo a través del atributo que portaba el efigiado, solución esta última que es la que unos años antes también se emplea en el coro de Ourense. Este hecho habla de nuevo de cómo fue llegando Trento a las sillerías gallegas, de manera que la cita completamente abstracta al suplicio de Ourense, aunque, en cualquier caso, cita ya como sillería hagiográfica que es, adquiere su materialización plástica en Compostela, como apunte enfático sobre el discurso de la Iglesia triunfante, pero también ahora como un tímido *exempla* para el cabildo compostelano; es en Lugo donde el coro, regido todo por su fin didáctico, acerca el martirio, idiosincrasia de la nueva espiritualidad tridentina, al espectador y lo acerca no sólo figuradamente en su disposición en el ámbito coral, al bajarlo a los respaldos de las sillas, sino también físicamente a partir del tratamiento que Francisco de Moure le da: el estilo del escultor participa de la tendencia al realismo descriptivo moroso e, incluso, morboso, propia del lenguaje barroco⁴⁵, que lo lleva a figurar, como pedía Paleotti, “los atroces suplicios de los santos, minuciosamente expresados”⁴⁶.

Baste observar los relieves de los santos Facundo y Primitivo y san Pelayo para comprenderlo. Por lo que respecta al primer tablero, san Facundo se representa en el momento en que un cazo de plomo derretido es vertido sobre su cabeza, al tiempo que una maza golpea su hombro derecho; por su parte, su hermano, Primitivo, es figurado en el instante en que un cuchillo corta su cabeza, mientras que sobre esta tiene dispuesta un hacha encendida. En cuanto al segundo, Moure lleva al fiel a visualizar cómo el verdugo hirió a Pelayo en la cabeza, cómo corrían arroyos de sangre por aquel bendito cuerpo y, por último, cómo le cortaron ambas manos. Es decir, el escultor estaría planteando al cabildo que contempla sus relieves la misma composición de lugar que el Padre Ribadeneira, como buen jesuita que era, proponía al devoto que leía sus hagiografías y cuyo referente en la obra de Moure es evidente.

Al lado de estos ejemplos cabe citar a san Bernabé, figurado con una espada atravesándole la pierna y una pica el pecho, del cual mana abundante sangre, un garfio clavado en su hombro derecho y, por último, con fuego a sus pies; san Bartolomé, totalmente

43 En el tablero de Facundo y Primitivo se lee: “gallegos naturales de Zea junto a la ciudad de Orense en cuya catedral están sus sanctos cuerpos colocados”, y en el de Pelayo: “gallego, sobrino de un obispo de Tuy”.

44 A. Rosende, op.cit., p. 32 y 43-44.

45 E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, 1970, pp. 109-122.

46 Op.cit., II, fol. 216 r.º y v.º

desollado, al tiempo que su verdugo, del que tan sólo, como en el relieve de Bernabé, se figura la mano, le corta la cabeza; o santa Lucía con la garganta traspasada por una espada sobre la cual, una vez más, se dispone la nota cruenta de la sangre (fig.6). Resulta interesante confrontar este tablero con el de santa Susana (fig.7) de la catedral de Santiago en tanto en cuanto al partir ambos de una premisa similar: la espada en torno al cuello de la Santa, permite ver claramente el distinto sentimiento que impulsa las obras: la evocación del suplicio en la primera se convierte en representación del tormento en la segunda.

Realmente puede decirse que el estilo manierista de la sillería compostelana, como de la ourensana, funciona perfectamente con el mensaje dogmático abstracto que en ellas se encierra, de igual forma que el carácter de adoctrinamiento del coro de Lugo reclama el nuevo lenguaje: aquel que “violenta los sentidos incautos”⁴⁷ para mover al fiel a poner en práctica aquello en lo que se le instruye; en este caso la fe como principio de salvación. Así, la representación de los “los atroces suplicios de los santos, minuciosamente expresados”, como demandaba Paleotti y lleva al terreno de la plástica Moure, persigue, en palabras del teólogo, que “considerando cuanto incomparablemente mayor han sido los dolores y las aflicciones de los mártires, que aquellos que nosotros sentimos en la miseria de esta vida, aprendamos a soportar y despreciar aquello que nos suele perturbar, creciéndonos la fe en Dios y el deseo de su gloria”⁴⁸.



Figura 6. Francisco de Moure. Santa Lucía. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624.



Figura 7. Juan Dávila y Gregorio Español. Santa Susana. Coro de la catedral de Santiago de Compostela. 1599-1606.

47 G. Paleotti, op.cit., I, fol. 78 r.º

48 Ibidem, II, fol. 216 r.º

Es dentro de esta finalidad de persuasión que demanda el coro de Lugo como, por otra parte, cabe entender el recurso de continuidad espacial que Francisco de Moure emplea en el relieve de san Pelayo. Obsérvese cómo la mano del Santo, que está a punto de ser cortada, desborda el marco arquitectónico que le corresponde para proyectarse en el espacio real del espectador; de esta forma, el escultor logra que el devoto pase a sentirse parte del grupo que conforman el Santo y su verdugo, como un testigo de lo que allí está



Figura 8. Juan de Angés, el mozo. San Sebastián. Coro de la catedral de Ourense. 1587-1590.

sucediendo y, como tal, se le hace vivir la situación dramática para, en última instancia, conmoverlo. Si ahora volvemos al coro de Ourense notaremos cómo Juan de Angés, el mozo, se vale de esta misma receta en algunos de sus tableros y cómo ante análoga receta el espíritu de la obra vuelve a ser completamente distinto. Así, en la sillería ourensana, y sirva como ejemplo el relieve de san Sebastián (fig.8), es la estrechez del espacio circundante la que está obligando a la figura a desbordar el marco que la constriñe para apoderarse de un ámbito de desenvolvimiento más cómodo⁴⁹; en Lugo, este recurso de recreación artística del manierismo adquiere un nuevo valor expresivo: el del barroco, desde el punto y hora que la transgresión del marco por parte de la figura ya no encuentra su razón de ser en el juego con el espacio, sino en una clara voluntad de mover al espectador; voluntad que se pone de manifiesto cuando nos acercamos a la obra y comprendemos que el escultor lo que busca es llevar la visión realista del martirio al espacio real del fiel: apréciase como concibe la mano que desborda el marco arquitectónico con dos de sus dedos ya cortados, de los cuales, además, mana gran cantidad de sangre. El lenguaje no puede ser más barroco.

El discurso de la fe se completa en la sillería a partir de la representación de los evangelistas, quienes contribuyeron encarecidamente a su difusión al dejar la doctrina de Cristo por escrito, actitud bajo

la cual precisamente se figuran Juan y Marcos, y los Padres de la Iglesia latina, a los que se une Santo Tomás de Aquino, a quienes correspondió el magisterio de dicha doctrina a través de sus escritos inspirados por Dios, como se enseña de forma específica en los tableros de Gregorio, Agustín y Tomás. Concretamente, en este último se ilustra que su

49 D. Vila Jato, *La Escultura manierista*, Santiago de Compostela, 1983, p. 62.

doctrina, simbolizada mediante el libro abierto que sostiene con su mano izquierda, derrotó a la de los heresiarcas antiguos, conforme explicaba Ribadeneira en su hagiografía: “es medicina contra veneno, y triaca contra el tósigo de todas las herejías, porque todas se hallarán convencidas por este santo doctor, ó se podrán deshacer y refutar con los principios y fundamentos irrefragables de su doctrina”⁵⁰, idea que Francisco de Moure materializa plásticamente por medio del tema de encuadre del vencido: el Santo se representa pisando los escritos de “Pelayo, Ario y Maniqueo”⁵¹.

Al mismo tiempo, el relieve centra su discurso en llamar la atención sobre un punto concreto de su magisterio: el tema del Santísimo Sacramento, que, como igualmente comenta el jesuita, constituye el aspecto más sobresaliente de todas las materias que el Santo trató: “...aunque santo Tomás en la explicación de las otras materias vence á los demás; en la de este inefable Sacramento y divino sacrificio se venció á sí mismo, como se ve en sus obras, y en el oficio que para la celebración de su fiesta, por mandato del Papa Urbano IV escribió”⁵²; concretamente, a este oficio divino hacen alusión las palabras “O sacrum convivium –in quo XPS- sumitur”, que se encuentran escritas en el libro que porta el Santo, mientras que la inscripción “Bene scriptisti da me, Thoma”, a la que dirige su rostro extático, recuerda al cabildo que este oficio del Corpus fue del agrado de Cristo, como que toda su doctrina también lo es⁵³.

De esta forma, el Santo no sólo se muestra venciendo las herejías del pasado, sino también las nacidas en los nuevos tiempos: el tablero es una exaltación de santo Tomás como Doctor Eucarístico en un momento en que el Santísimo Sacramento había sido cuestionado por el protestantismo. Al ataque protestante responde el magisterio del Santo, que, como de nuevo comenta Ribadeneira, “alumbró la Iglesia”, siendo “...la luz con la que se ha de ver y entender”⁵⁴, idea que igualmente Moure traslada al relieve mediante los rayos de luz que, desde la palma de la mano del Santo, se proyectan hacia la maqueta del templo, en cuyo interior, de nuevo, se alude directamente al Sacramento de la Eucaristía a través del cáliz con la Sagrada Forma ante la cual oran un hombre y una mujer.

Este *leitmotiv* que rige el tablero encuentra su razón de ser, además de en la aducida de reforzar el discurso sobre la fe del coro, ahora incluso planteado en los mismos términos que recoge el Catecismo para párrocos⁵⁵, en los intereses particulares del cabildo: Lugo, no se olvide, es la ciudad del Santísimo Sacramento.

50 P. de Ribadeneira, op.cit., III, p. 56.

51 Sobre esta representación concreta véase J. Interián de Ayala, V, p. 129.

52 P. de Ribadeneira, op.cit., III, p. 59.

53 Ibidem, p. 59.

54 Ibidem, p. 55.

55 “Luego el divino Hijo hizo a unos Apóstoles, [...] a otros Doctores que anunciasen la palabra de vida para que no seamos como niños vacilantes, ni nos dejemos llevar de todo viento de doctrina; sino que apoyados sobre el cimiento firme de la fe, fuésemos juntamente edificados para morada de Dios en el Espíritu Santo”, es decir, enseñando claramente que frente a ‘todo viento de doctrina’ –en este caso la de los protestantes- hay que apoyarse en el magisterio de los doctores –en este caso de santo Tomás- como ‘cimiento firme de fe’ que son. Op.cit., p. 2.

La lección de que la salvación del hombre también descansa en las obras recogida en el relieve del Ángel de la Guarda se ve subrayada en el coro a través del tablero del fundador de los cartujos, san Bruno, dispuesto en la sillería baja en el lado del Evangelio, y del Padre de la Iglesia latina san Jerónimo, concebido aquí no en calidad de doctor, como en los coros de Ourense y Compostela, sino de asceta, tras lo cual se percibe nuevamente el diferente sentimiento que, aún dentro del pensamiento común contrarreformista, anima las distintas sillerías: la iglesia triunfante de Ourense y Compostela exige la presencia de los Santos Padres –incluso esta última acompaña los de la Iglesia latina con los de la oriental–, identificados iconográficamente como tales y ocupando, como hemos visto, un lugar destacado dentro de las mismas como ese cimiento firme de fe que es su doctrina y que permitirá a la Iglesia Católica reafirmarse en su magisterio frente a la Reforma hasta cantar su apoteosis; la espiritualidad de época que en cambio rige el discurso de Lugo pide, frente al mensaje abstracto, ejemplos concretos, de ahí que no sea extraño que ahora Jerónimo, tomando como base un relato autobiográfico, se proponga como modelo del ideal ascético que orienta la nueva religiosidad emanada de Trento y que se halla perfectamente resumido en el propio Decreto sobre la Justificación: “procuren su salvación con temor y temblor, por medio de trabajos, vigiliias, limosnas, oraciones, oblacones, ayunos y castidad”. Todo un canto al *contemptus mundi* que en el coro de Lugo se interpreta a través de san Jerónimo y san Bruno.

Su renuncia a los bienes terrenales, en consonancia con la ascesis, se expresa, como en el tablero de la Magdalena, a partir de la cueva en que ambos se sitúan, mientras que el cultivo de los bienes imperecederos, asimismo en relación con la ascesis, se muestra por medio del libro, el Crucifijo y las disciplinas en el relieve de san Bruno y del Crucifijo, la calavera, la trompeta y la piedra en el de san Jerónimo. Esta última, como las disciplinas del cartujo, recuerda al cabildo lucense la mortificación de la carne, lo que igualmente expresa el escultor, dentro de esa voluntad de persuasión que busca hacer eficaz la enseñanza, mediante la estética del *feísmo* de la que, como en el relieve de la Magdalena, es partícipe su estilo; todo lo demás refiere la vida de oración y meditación a la que constantemente se insta al hombre barroco, resumida aquí a partir de dos de los temas recurrentes del momento: la Pasión de Cristo y las postrimerías.

Finalmente, la enseñanza del relieve de María Magdalena sobre el Sacramento de la Penitencia como medio para alcanzar la gloria eterna se lleva también a los tableros de María Egipcíaca, que ocupa el primer respaldo de la sillería baja del lado de la Epístola, David, dispuesto justo encima del anterior, y Pedro que, como corresponde, se encuentra en lugar preferente dentro del testero. En cuanto a la primera, se trata de una pecadora que, como la Magdalena, tras años de vida disoluta se arrepiente y se retira al desierto para hacer penitencia. Francisco de Moure materializa plásticamente esta idea por medio de los elementos retóricos ya vistos –la cueva y la cruz, a los que igualmente suma las lágrimas–, y de su estilo, de nuevo partícipe de la estética del *feísmo*. Y, por lo que respecta a san Pedro, este era presentado por los teólogos católicos como el primer penitente, pecador arrepentido tras haber negado a Cristo tres veces antes de que el gallo cantase,

idea que el arte concretó a partir del tipo iconográfico de san Pedro de lágrimas, que es, precisamente, el escogido por Moure para la sillería. Como artista barroco que es ya en Lugo, el escultor concentra el tema en el rostro del Santo, que resuelve a partir de un lenguaje naturalista y dota de gran fuerza expresiva, tras lo cual es posible apreciar la huella del maestro borgoñón Juan de Juni.

Este hecho, la referencia a Juni por parte de Moure que repite en otras figuras de la sillería como en san Gregorio o santa Ana, permite establecer *a priori* un paralelismo con los coros de Ourense y Compostela, donde también se deja sentir la personalidad del artista, ya sea tamizada por el manierismo academicista en el caso de Angés⁵⁶, o aún viva en Compostela de la mano de Juan Dávila, resultando, en palabras de Martín González, “un poco tardía para la época en que se hace la sillería”⁵⁷. De igual forma, el que Moure tomara como modelo a este escultor del siglo XVI ha llevado a la historiografía precedente a interpretarlo como un retardatario y, consecuentemente, a pasar por alto su aportación a la estética barroca gallega. Y es que mientras Dávila acude a Juni como puro entronque ‘biológico’ fruto de su aprendizaje vallisoletano en un momento en que en España triunfaba ya el manierismo de Esteban Jordán, representado en el coro compostelano por la obra de su compañero Gregorio Español⁵⁸, Moure, formado en Galicia con Alonso Martínez, acude a él conscientemente porque, de acuerdo a la máxima pedagógica que desarrolla Lomazzo en su *Idea del tempio della Pittura* (1590), su genio concordaba con su gusto o, dicho con otras palabras, porque, en el contexto del arte en que Francisco de Moure se forma y se mueve –Ourense–, Juan de Juni constituía el mejor modelo para hallar las nuevas soluciones expresivas que reclamaban los nuevos tiempos⁵⁹, en tanto en cuanto ya este, sintiéndose intérprete de la sensibilidad contrarreformista, había creado un arte esencialmente barroco; en definitiva, en él encontró el referente para hablar sobre la nueva espiritualidad con el lenguaje de la misma.

Resta por señalar que el conjunto lucense se encuentra presidido por la figura de María: sobre la silla del obispo se concentra, en un mismo relieve, la Imposición de la casulla a san Ildefonso y la Lactación de san Bernardo y, aún sobre este, se halla representado el momento de la Asunción y Coronación de la Virgen. Esta articulación del coro en torno a la persona de María se explica en el hecho de que a Ella está consagrado el templo lucense, de igual forma que la sillería compostelana remata con una imagen de Santiago Matamoros y la ourensana de san Martín de Tours por ser estos los patrones de sus respectivas catedrales. No obstante, al lado de estos nuevamente intereses particulares, lo cierto es que la imagen de María viene a completar el discurso sobre la salvación

56 D. Vila Jato, op.cit., pp. 55-59.

57 *La catedral de Santiago de Compostela*, Barcelona, 1977, p. 300.

58 Ibidem, p. 300.

59 Sobre Juni en Galicia véase J.J. Martín González, *Juan de Juni y Juan de Angés el mozo, en Orense*, Santiago, 1962, pp. 70-82 (Cuadernos de Estudios Gallegos, XVII); “Lazos de arte entre Valladolid y Orense”, in *En torno al arte auriense. Homenaje a D. José González Paz*, Santiago de Compostela, 1990, pp. 67-75.

del hombre que expone el coro y es que Ella es la intercesora de los hombres, actúa, dice Ribadeneira, como “...medianera para con su Hijo, que es único medianero entre nosotros y el Padre eterno...”, de forma que “no podemos gozar de este tesoro y sumo bien –la salvación– si no somos ayudados y favorecidos de la misma reina”⁶⁰. Como hemos visto a lo largo de la sillería, este mensaje se concretiza en temas particulares que lo ilustran: así, la Asunción recuerda al cabildo, como ya explicaba Bernardo en sus sermones, “que hemos enviado por delante a nuestra abogada [...] que negociará con humildad y eficacia nuestra salvación”⁶¹, mientras que los episodios de Ildefonso y Bernardo constituyen la visualización práctica de la teoría: María recompensa a sus defensores.

Justo debajo de este relieve y, por consiguiente, centrando el coro una cartela acoge la siguiente inscripción: “attende tibi, universo gregi”. Se trata de las palabras que el apóstol Pablo pronuncia a los presbíteros de Éfeso en su despedida (Hch, 20:28) y por medio de las cuales se nos revela el cometido último de la sillería: el cabildo lucense no sólo deberá guardar la enseñanza que en ella se encierra a fin de alcanzar su salvación, sino que, además, deberá cuidar que sus fieles también la observen. Esta advertencia al cabildo hay que ponerla en relación con la sesión vigésimo tercera del Concilio de Trento, donde se instaba a los eclesiásticos a residir en sus parroquias, conocer sus ovejas, velar sobre ellas y celarlas⁶², y el hecho de que la advertencia se haga efectiva mediante el texto de Pablo tampoco debe resultar extraño, sino todo lo contrario: este se convierte en tópico recurrente en aquellos escritos que vuelven sobre el tema⁶³. Además, es en esta segunda parte del discurso del coro donde encuentra su explicación el porqué de la elección de Bernardo, de entre otros Santos favorecidos por María, para presidir, junto a Ildefonso, cuya presencia se justifica por el santo del nombre –recordemos que el obispo promotor del coro se llamaba Alfonso⁶⁴–, la silla episcopal. El texto de Pablo frecuentemente se acompañaba de otro de Bernardo, tomado en concreto de su tratado *De consideratione*, que giraba en torno a la misma enseñanza y, por consiguiente, la reforzaba⁶⁵; posiblemente en Lugo se buscó el mismo efecto al disponer sobre las palabras de Pablo la imagen de Bernardo, cuyo texto y relación con el del apóstol debía ser harto conocida por el cabildo.

Teniendo en cuenta todo lo referido cabe interpretar el coro de Lugo como un discurso sobre la salvación del hombre en el que tanto se le recuerda al cabildo que en la fe, obras y penitencia descansa su gloria eterna, como que a ellos corresponde difundir el don

60 Op.cit., p. 202.

61 Op.cit., p. 339. Ribadeneira desarrolla la misma idea en la p. 201.

62 Op.cit., pp. 358-364.

63 Constituye buen ejemplo de lo dicho la carta pastoral que el obispo J. Muñoz de la Cueva envía “a los padres sacerdotes y clérigos”, donde al tratar “de la obligación, que los párrocos tienen a conocer sus ovejas, velar sobre ellas, zelarlas, y para este fin residir en sus parroquias” cita, como refuerzo a su discurso, el texto de Pablo. *Noticias Históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*, A Coruña, 2008 [1726], p. 418.

64 Así ya lo hizo notar Portabales, p. 86.

65 Véase igualmente J. Muñoz, op.cit., pp. 409-410.

de la fe mediante su predicación y exhortar al pueblo fiel a no caer en la tentación, en definitiva, actuar como verdaderos pastores de su rebaño conforme les implora el Concilio de Trento desde su sesión vigésimo tercera y del Catecismo que precisamente dirigidos a ellos publicó⁶⁶. Y, no se olvide, del diligente cuidado de sus ovejas también dependerá su salvación⁶⁷.

Propaganda y didáctica, manierismo y barroco, son las distintas claves que rigen los programas iconográficos de los coros de las catedrales de Ourense, Compostela y Lugo. Todo al servicio de la reformada Iglesia Católica de Trento. Todo al servicio de los intereses particulares de cada uno de sus momentos.

66 Op.cit., p. 2 (sobre la tentación).

67 Así lo recuerda J. Muñoz de la Cueva, op. cit., p. 417, a los sacerdotes y clérigos.